

# Del estruendo de la guerra al silencio de su rastro

## Desplazamientos de la poesía de la violencia en Colombia\*

Recibido: 28/02/2022 | Revisado: 29/08/2022 | Aceptado: 05/09/2022  
DOI: 10.17230/co-herencia.19.37.5

**Daniel Clavijo Tavera\*\***

oclavijo@eafit.edu.co

**Resumen** Este artículo busca dar cuenta de los cambios -expresivos, temáticos y enunciativos- que ha experimentado la poesía colombiana que se ha ocupado de los fenómenos de violencia, desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. El texto inicia con un recuento de ciertos desplazamientos de la práctica poética en distintos contextos alrededor del mundo, con el fin de inscribir las expresiones colombianas en dichos tránsitos. Posteriormente, con base en algunos esfuerzos historiográficos de periodización de la violencia en Colombia, se describen algunas de las diferencias más acentuadas entre las expresiones poéticas del llamado período de la Violencia y la que ha abordado las violencias relacionadas con el conflicto armado, para establecer las maneras y las implicaciones de lo que podría entenderse como un viraje hacia el silencio.

### **Palabras clave:**

Conflicto armado, poesía colombiana, silencio, poesía de guerra, memoria, violencia.

### **From the noise of war to the silence of its trail. Displacements of the poetry of violence in Colombia**

**Abstract** This article seeks to account for the changes –expressive, thematic and enunciative– that Colombian poetry has experienced in relation to the phenomena of violence, from the mid-twentieth century to the present. The text begins with an account of certain displacements of poetic practice in different contexts around the world, in order to inscribe Colombian expressions in said transits. Subsequently, based on some historiographical efforts to periodize violence in Colombia, some of the most pronounced differences between the poetic expressions of the so-called period of Violence and the one that has addressed the violence related to the armed conflict are described, in order to establish the ways and the implications of what could be understood as a turn towards silence.

\* Este artículo hace parte de la investigación doctoral “Silencio y daño en la poesía colombiana (1985-2020)”, del Doctorado en Humanidades de la Universidad EAFIT. A su vez, la investigación hace parte del proyecto “Del canon a los márgenes: revisión crítica de la poesía en Colombia en el siglo XX” financiado por la Universidad EAFIT y la investigación doctoral fue posible gracias a una beca de asistente de investigación de dicho proyecto.

\*\* Doctor en Humanidades de la Universidad EAFIT, Medellín-Colombia. ORCID: 0000-0003-4266-3681

**Keywords:**

Armed conflict, Colombian poetry, silence, war poetry, memory, violence.

En su estudio *Twentieth-Century War Poetry* (2005), Philippa Lyon y Nicolas Tredell llevan a cabo un análisis de las prácticas poéticas surgidas de algunos de los conflictos bélicos de mayor impacto en el siglo xx -en particular, la Primera y Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil española-, con el fin de trazar una delimitación general de la *war poetry* o poesía de guerra, a la que conciben como un género en sí misma. En cuanto género, no se trata de una categoría fija; ha evolucionado en el tiempo, a partir de los rasgos propios de cada contexto estético, de cada poeta y de cada conflicto. Dicha evolución, como lo afirman Lyon y Tredell, tanto desde el punto de vista de la producción lírica como de su recepción, ha oscilado, principalmente, entre dos polos: de un lado, la exaltación heroica que elogia los valores patrióticos y el arrojo de los combatientes -entre los que se destacaban los *soldier-poets*, poetas-soldados- en el campo de batalla, visión que, en cierta medida, alberga cierta justificación de la guerra; de otro, las corrientes pacifistas, cuyas voces cobraron relevancia en las décadas de los años veinte y treinta, tras asumir con cierta perspectiva temporal las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, y que, más tarde, se posicionaron como la visión predominante a partir de las movilizaciones sociales y protestas antibélicas en los años sesenta y setenta. Entre estos dos extremos, la poesía de la guerra en el siglo xx cumplió diversas funciones: sirvió para el consuelo, la conmemoración y la remembranza en relación con los caídos; y, asimismo, operó como retrato de la cotidianidad en las trincheras, como instrumento de propaganda ideológica o como mecanismo de denuncia y de pedagogía frente a los horrores de los combates.

Si bien la relación entre poesía y guerra se remonta hasta los tiempos de la *Ilíada* de Homero (s. VIII a. C.) y ha estado presente a lo largo de toda la tradición literaria occidental, Lyon y Tredell ven

en la Primera Guerra Mundial un hito en el género lírico, pues es cuando se da un giro en la manera de escribir sobre la guerra y, a la par con la poesía celebratoria de carácter patriótico o épico, comenzó a tomar forma una producción lírica que cuestionaba el sentido mismo de la guerra: “*began writing in ways which not only questioned the purpose of war, but also challenged previous poetic orthodoxies. The patriotic imperative ‘Dulce Et Decorum Est’ became ‘that old lie’*” (Andrew Motion, citado en Lyon & Tredell, 2005, p. 23). El enunciado en latín hace referencia al “*Dulce et decorum est pro patria mori*”, de las *Odas* de Horacio (III 2, 14), motivo que, para los años de la Gran Guerra, comenzó a fracturarse en la escritura de poetas-soldados como los británicos Wilfred Owen o Siegfried Sassoon.<sup>1</sup>

Ya para la Segunda Guerra Mundial, si bien el ideal heroico se mantuvo -en particular durante los primeros años-, de acuerdo con el investigador Sebastian Owen (2015, p. 134), la influencia de estos dos autores -Owen y Sassoon- fue determinante para la configuración de una poesía de guerra menos “ingenua”, menos “sentimental”, que se materializaría en voces como las de Keith Douglas o W. H. Auden. Un desplazamiento similar reconoce Antonio de Urda (2007, p. 11) en la poesía que se escribió durante la Guerra Civil española y aquella que reflexionaría sobre dicho conflicto años después; la diferencia radica, ante todo, en el uso instrumental y propagandístico que los bandos en disputa -nacionalistas y republicanos- dieron a la creación poética en tiempos de la confrontación.

Además de estas dos grandes posiciones entre las que ha oscilado la poesía de la guerra -exaltación épica o cuestionamiento antibelicista-, otro de los rasgos que Lyon y Tredell señalan como característicos del género ha sido la anteposición de su valor referencial frente a su potencial estético: “*Many anthologists and critics write of war poetry in terms of its ‘truth’ to experience or its ‘authentic’ representation of the*

---

<sup>1</sup> Justamente, ya en el “Prefacio” de sus *Poemas de guerra* (2011 [1920]), Wilfred Owen tomaba distancia de la concepción épica de la guerra, al tiempo que le asignaba al poeta el rol único de alertar: “Este libro no trata de héroes [...] Tampoco trata de hazañas, territorios, ni nada que tenga que ver con la gloria, el honor, el poder, la majestad, el dominio o la fuerza, sino con la guerra. Sobre todo, lo que no me interesa es la poesía. Mi tema es la guerra y la pena de la guerra. La poesía está en la pena. Pero estas elegías de ninguna manera pueden ser un consuelo para la presente generación. Tal vez lo sean para la siguiente. Todo lo que un poeta puede hacer hoy es alertarles” (2011, p. 15).

*history and experience of war, particularly combat experience*” (2005, p. 5). Se trata de un fenómeno que, como se verá más adelante, permearía también la práctica literaria colombiana -la narrativa, la poesía y la propia crítica- del llamado período de la Violencia. En esta especie de reducción o limitación fáctico-referencial jugó un papel importante la figura del poeta-soldado -así como el interés romántico en la noble imagen del héroe (Lyon & Tredell, 2005, p. 58)-, de cuyos poemas se esperaba que dieran cuenta fehaciente de la novedosa experiencia de las trincheras durante la Primera Guerra Mundial.

Pero más allá de la constatación de lo que ocurría en el frente de batalla, la Segunda Guerra Mundial trajo consigo la experiencia de los campos de exterminio, cuya incomprendibilidad planteó un desafío para el pensamiento, un quiebre en la elaboración de sentidos y, por tanto, una advertencia sobre la imposibilidad de la representación. “Auschwitz se convierte en la referencia de la imposibilidad de ningún discurso integral histórico, ético o político”, afirma José Antonio Fernández, y agrega, con Lyotard, que el acontecimiento no solo destruyó vidas y vínculos, sino que implicó una ruptura en los instrumentos mismos que podrían medir la magnitud del desastre (2006, p. 3). De hecho, afirma Hannah Arendt que, frente a la experiencia de los campos -en la que incluye los casos nazi y soviético, en cuanto mecanismos de dominación de los totalitarismos-, “no tenemos nada en qué basarnos para comprender un fenómeno que, sin embargo, nos enfrenta con su abrumadora realidad y destruye todas las normas que conocemos” (1998, p. 368). De tal ruptura radical y de la evidencia de los límites del lenguaje articulado para dar cuenta de ella surgen planteamientos como el *dictum* adorniano<sup>2</sup> o el “abandono de la palabra” (Steiner, 2013).

Como parte de la práctica poética que ha reconocido la inexistencia de medios expresivos para hablar del horror de los campos se encuentra, entre otras, la obra de poetas como Paul Celan y Nelly Sachs -para el caso de la Alemania nazi- o de Anna Ajmátova y Ossip

---

<sup>2</sup> Como *dictum* adorniano se conoce al enunciado de Theodor W. Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz: “La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” (1962, p. 14).

Mandelstam -para el caso bolchevique-. De hecho, la mencionada ruptura llevaría a poetas como Sachs a descartar toda poesía pre-Auschwitz -construida bajo formas, recursos y paradigmas que para el momento resultaban a todas luces inapropiados- y a enfrentar la aporética necesidad de atestiguar reconociendo la imposibilidad de hacerlo (Martin, 2011, pp. 70-71). En el mismo sentido, en uno de sus discursos más reseñados, el poeta Paul Celan reconocía los cambios que experimentaría el poema tras la mencionada ruptura:

Por supuesto el poema, el poema hoy, muestra -y eso tiene que ver, creo, a la postre solo indirectamente con las dificultades, no subestimables, de la elección del vocabulario, de la abrupta corriente de la sintaxis o de un sentido más despierto para la elipse-, el poema muestra, es imposible no reconocerlo, una gran tendencia a enmudecer (2016, p. 506).

El llamado *boom* de la memoria -característico, como indica Gonzalo Sánchez (2014), del paso del siglo xx al xxi, y heredero, entre otros contextos, de la conciencia colectiva que surgió justamente en torno al Holocausto en Alemania; los juicios de Núremberg y Tokio por los genocidios en la Segunda Guerra Mundial; los tribunales penales internacionales para los genocidios en Yugoslavia y Ruanda a mediados de los años noventa (2014, p. 15)- implicó un cambio en el foco de la atención con el que habían sido examinadas las experiencias límite del siglo xx. De hecho, al reflexionar sobre algunos planteamientos de Aleida Assmann, Antonio Gómez Ramos (2021) habla de un giro ético y epistemológico en la relación con el pasado, giro que ha significado un desplazamiento de una memoria del sacrificio -que glorifica el pasado que asigna sentido al presente a partir del héroe sacrificado- a una memoria de la víctima -quien sufrió en el pasado es ahora objeto del recuerdo-.<sup>3</sup> Es decir, del énfasis en la gesta y la batalla la reflexión sobre el pasado pasó a poner su mirada en quien padece el daño. Porque fue en la Primera y Segunda Guerra Mundial cuando se instaló el modelo de la “guerra total”, que equiparaba a los combatientes militares con los civiles, lo

<sup>3</sup> “Nunca más’ en el quicio del tiempo. Assmann, Sebald y algunas formas de mirar al futuro”, sesión del Seminario Permanente de Filosofía, Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación de la Universidad Carlos III de Madrid, 5 de marzo de 2021.

que llevó a que estos últimos representaran la gran mayoría de las víctimas (Cavarero, 2009, p. 103).

El auge y la consolidación de los procesos y los estudios de la memoria no solo han tenido como epicentro al continente europeo, sino que se han instalado como perspectiva de análisis de diferentes conflictos alrededor del mundo, a la par con el desarrollo de las comisiones de la verdad. Algunos de los contextos relevantes para la reconstrucción de memoria histórica han tenido lugar, justamente, en países latinoamericanos, entre los que se encuentran casos como los de las dictaduras en Chile y Argentina y los conflictos armados de Perú y Colombia. Se trata, en efecto, de un interés por el pasado que ha ocupado la atención de los poetas, en expresiones en las que, como lo afirma Érika Martínez (2013) al referirse al caso argentino, la retórica épica y la lógica mimética del realismo social han quedado atrás: “Frente al retrato extremista del héroe y el verdugo, y frente al monólogo de la dictadura, se impuso una nueva tendencia -a veces polifónica- a la profundización en la voz del otro, rastreable tanto en narrativa como en poesía” (p. 31). En términos similares, con respecto al caso chileno, Thorpe Running señala que la práctica poética relacionada con la dictadura -en particular, la que se escribió a partir de la década de los años ochenta- tomó distancia de la tradicional poesía política en cuanto se hizo menos evidente y, por el contrario, más oblicua, más sugestiva, más alusiva (1990, p. 43).

Nelly Richard aborda estos cambios en la práctica artística en general, a partir de la experiencia de la Escena de Avanzada, que tomó distancia del arte contestatario de la izquierda tradicional chilena que “buscaba sobre todo vengarse de la ofensa dictatorial tramando, en su simétrico reverso, una épica de la resistencia que funcionaba -éticamente- como el negativo de la toma oficial” (1996, p. 113); en el caso específico de la creación literaria -narrativa y lírica-, dicha distancia se alcanzó con la escisión de las narraciones hegemónicas, al “fisurarlas con palabras hostiles a la consigna de una verdad oficial que se vio amenazada cuando se llenaron de dudas ‘los puntos suspensivos, las repeticiones, los intersticios por donde el significante deja ver sus faltas, sus carencias’ [...]” (Richard, 1996, p. 123). En el caso de Perú, Paolo de Lima (2013) y Carlos Villacorta

(2016) coinciden al señalar que, a partir de la década de los ochenta, decae el optimismo de los años sesenta y setenta y se instala en los poetas una actitud de desencanto frente a la situación política, de cuestionamiento de los discursos establecidos y de las posibilidades de un lenguaje que comenzaba a resultar insuficiente para expresar “lo que estaba más allá del lenguaje: el miedo, la violencia, la destrucción” (Villacorta, 2016, p. 126).<sup>4</sup>

Este breve repaso de algunas de las expresiones poéticas que han estado vinculadas con conflictos bélicos internacionales, con guerras civiles o con regímenes totalitarios o dictatoriales a lo largo del siglo xx resulta útil para inscribir en una amplia tradición algunos de los desplazamientos que ha experimentado la poesía colombiana en el contexto de violencia en el país; un contexto marcado por diversos esfuerzos historiográficos de periodización que, en términos generales, reconocen distintos momentos en lo que va de la violencia bipartidista de mediados del siglo pasado a lo que se conoce hoy como el posconflicto.<sup>5</sup> En este sentido, en los siguientes

---

<sup>4</sup> Con respecto a la situación argentina, se destacan, entre otras, voces como las de Juan Gelman, Jorge Brega, Horacio Salas, Héctor Yánover, Mirta Rosenberg y Diana Bellesi; en Chile, nombres como Jaime Quezada, Guillermo Trejo, Rosabetty Muñoz, Raúl Zurita y Jorge Teiller; en Perú, nombres como Eduardo Chirinos, Raúl Medizábal, Dalmacia Ruiz-Rosas, Victoria Guerrero y Luis Fernando Chueca.

<sup>5</sup> Si bien puede afirmarse que durante la segunda mitad del siglo xx Colombia ha vivido en un estado permanente de guerra, algunos esfuerzos de periodización (Blair, 2009; Camacho, 1991; Calderón, 2016; CNMH, 2013) apuntan a la necesidad de diferenciar los distintos procesos, en cuanto, más que “algo meta-social”, las violencias deben ser consideradas “como un componente de relaciones sociales históricas concretas” (Camacho, 1991, p. 34). En este sentido, la distinción más clara aparece entre la violencia bipartidista de los años cuarenta y cincuenta conocida como el período de la Violencia, con mayúscula y la violencia que emergió en la década de los años sesenta con el surgimiento y la organización de guerrillas como el Ejército Nacional de Liberación (ELN), en 1965; las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), en 1966, y el Ejército Popular de Liberación (EPL), en 1967, y que -podría afirmarse- se extiende hasta el año 2016, momento en que se firma el Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera entre las FARC y el gobierno del presidente Juan Manuel Santos. Álvaro Camacho (1991) aborda esta diferenciación desde la idea de “la violencia de ayer” y “las violencias de hoy” y, si bien se trata de formulaciones planteadas a inicios de la década de los noventa, la distinción ponía ya el acento sobre diversos fenómenos sociales y de violencia que comenzarían a consolidarse en los años y que aún persisten: el acelerado crecimiento urbano y, con él, la violencia urbana; el surgimiento del narcotráfico; la organización autónoma de las guerrillas y la aparición de organizaciones criminales que serían el origen de lo que más adelante se conocería como el paramilitarismo. Elsa Blair Trujillo (2009), por su parte, establece una diferencia entre “la Violencia” -fenómeno social y político de los años cincuenta del siglo xx” (2009, pp.

apartados de este artículo se pretende dar cuenta de los principales cambios y rupturas que ha experimentado la poesía de la violencia en Colombia, en particular las diferencias que pueden percibirse entre la práctica lírica que tomó como objeto la violencia de los años cuarenta y cincuenta y aquella que se ha escrito con base en lo que se ha entendido como el conflicto armado, en particular, en las últimas tres o cuatro décadas.

## La poesía y la Violencia

A partir de los años cuarenta del siglo XX, tras la hegemonía de una práctica lírica distanciada del contexto sociopolítico del país

---

21-22) y una “nueva violencia”, surgida a mediados de los años ochenta. De otro lado, el Centro Nacional de Memoria Histórica (2013), que reconoce ciertas continuidades entre la Violencia y el conflicto armado -particularmente, en lo relacionado con la permanencia del problema agrario-, ubica el origen de este último en el año 1958 y lo estructura en cuatro grandes momentos: un primer período (1958-1982), que abarca la transición de la violencia bipartidista a la violencia subversiva; un segundo período (1982-1996), que comprende la proyección política y la expansión territorial de las guerrillas, la emergencia de los grupos paramilitares, la irrupción del narcotráfico, la Constitución Política de 1991 y los procesos de paz con algunos grupos armados; un tercer período (1996-2005), caracterizado por el recrudecimiento del conflicto, a partir de la expansión de las guerrillas, de los grupos paramilitares y del narcotráfico, además de las luchas contra este último y contra el terrorismo, y por último, un cuarto período (2005-2012), marcado por la ofensiva estatal contrainsurgente, el consecuente debilitamiento de las guerrillas y el fracaso de las negociaciones con los grupos paramilitares. Con respecto al conflicto armado, puntualmente, Jonathan Calderón (2016) propone una periodización en tres etapas, que incluye un período posterior a lo indicado por el CNMH: una “etapa inicial”, que comprende el surgimiento de las guerrillas en la década de los años sesenta; una “etapa intermedia”, que tiene que ver con los diálogos de paz y la resolución del conflicto, en la que se incluyen los mencionados acuerdos de paz con las FARC, y por último, una “etapa final”, relacionada con el posconflicto, que implica no solo el cese de la violencia directa -de todos los grupos armados- sino que contempla los procesos de justicia transicional y de reconciliación nacional (2016, pp. 234-244). En la actualidad, Colombia se encuentra en la etapa de implementación del acuerdo de paz con las FARC, proceso que avanza de manera lenta. De acuerdo con Rafael Grasa (2020), dicha lentitud se debe a factores como “la incertidumbre política, el escepticismo y los intentos de sabotaje de diversos actores, elementos y conductas inevitables en todo proceso de tránsito que va de hacer las paces a construir la paz”; a la “debilidad de la presencia del Estado, en parte o en la totalidad del territorio, y los obstáculos y dificultades para la provisión de seguridad en los territorios más afectados por el conflicto armado” y a la persistencia de la violencia directa, tanto política como delincinencial (2020, p. 12). Sumado a esta continuidad de la violencia, el proceso de paz ha permitido evidenciar la presencia de otras violencias históricamente ocultas bajo el manto del conflicto armado y que comienzan a ser foco de atención de distintas reivindicaciones sociales (Grasa, 2020, p. 12).



-en particular la poesía del grupo Piedra y Cielo,<sup>6</sup> caso emblemático de una poesía ajena a la realidad nacional (Romero, 1985, p. 48)-, aparecen distintas expresiones poéticas que ponen su atención en el fenómeno de la Violencia. Además de algunos antecedentes aislados y de varios de los autores que integraron el grupo Mito<sup>7</sup> -cuyo interés en la situación política del país representó un giro en el papel de la intelectualidad colombiana y, claramente, en la relación poesía-violencia (Cobo Borda, 2008; Galeano, 1997; Romero, 1985)-, expresiones provenientes de un “modo popular” del quehacer poético (Galeano, 1997, p. 28) tomaron como objeto de sus cantos la violenta confrontación que se vivía en el campo colombiano.

En *Polen y escopetas: la poesía de la Violencia en Colombia* (1997), Juan Carlos Galeano identifica dos actitudes que asumieron los poetas de los años cuarenta y cincuenta frente a la situación política del país. De un lado, una actitud optimista, propia de la poesía popular y de algunos integrantes del grupo Mito; de otro, una actitud crítica y desesperanzada, asumida por el movimiento nadaísta -y, en cierta medida, también por algunos poetas de Mito, grupo que manifestó de diversas maneras su preocupación frente a la situación.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> De acuerdo con Armando Romero (1985), Piedra y Cielo es el primer grupo colombiano de intelectuales integrado exclusivamente por poetas. Conformado, entre otros, por autores como Jorge Rojas, Eduardo Carranza, Arturo Camacho Ramírez, Tomás Vargas Osorio y Darío Samper, el “piedracielismo” estaba más preocupado “por la arquitectura del verso, por su pureza intrínseca, que por la desarticulación social y política que ya vivía el país en esos momentos” (Romero, 1985, p. 48). No obstante, como se verá más adelante, cabe mencionar que en la obra de Darío Samper se encuentran algunos poemas de corte épico que revelan su interés por el contexto político nacional, en particular por las gestas de algunos personajes históricos.

<sup>7</sup> Más que una revista, “Mito” es esencialmente un grupo de intelectuales que se lanza a la búsqueda de un compromiso con la vida a través de la palabra” (Romero, 1985, p. 178). El grupo, heterogéneo, estaba integrado por escritores como Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus, Fernando Arbeláez, Rogelio Echavarría, Fernando Charry Lara, Hernando Valencia Goelkel, Hernando Téllez y Pedro Gómez Valderrama, entre otros. Además de la conciencia del contexto social, la importancia de Mito radicó en la apertura del panorama cultural del país, a partir de la circulación de textos de autores europeos y latinoamericanos desconocidos en Colombia hasta ese entonces (Fajardo, 2009, p. 62; Galeano, 1997, p. 77).

<sup>8</sup> De hecho, en el número 25 de la revista *Mito*, de los meses de junio-julio de 1959, se incluye el especial “Los intelectuales y la violencia”, con diversas voces de la vida cultural y política del país, entre las que se encuentran Juan Lozano y Lozano, Bernardo Ramírez, Javier Arango Ferrer, Fernando Charry Lara, Hugo Latorre Cabal, Cayetano Betancur, Jaime Posada y Jorge Child. La preocupación y la posición del grupo frente al fenómeno de la violencia se plantea en el editorial de dicho número: “La dirección de MITO ha

Temáticamente, como parte del optimismo y la esperanza de los primeros, Galeano encuentra que en los poemas son recurrentes motivos como la fecundación de la tierra a partir de los cuerpos de las víctimas, y la visión épica que exalta el “heroísmo” de los líderes y los combatientes de los bandos en disputa, así como la glorificación de sus acciones en el campo de batalla. Como parte del pesimismo de los nadaístas, Galeano identifica el desencantamiento, la burla y la desacralización de la tradición como los motivos principales de autores como Gonzalo Arango, Jaime Jaramillo Escobar, Jotamario Arbeláez y Armando Romero, en relación con la Violencia. Carlos Fajardo (2009), por su parte, habla del “fracaso de una generación” como el arma más incisiva -junto con el espectáculo y el “aullido”- del movimiento nadaísta (p. 68).

Es justo en la actitud optimista o esperanzadora de la situación donde se hacen evidentes perspectivas como la anotada por Cavarero (2009, p. 15), quien afirma que, en muchas ocasiones, la violencia ha sido asumida como medio para alcanzar un mejor estado de las cosas. En esa necesidad, la idea de una memoria del sacrificio como la mencionada arriba -es decir, el acento en el guerrero- aparece como motivo complementario y consecuente de un relato en el que el accionar del “héroe” cobra aún algún sentido. Y es tal vez en la concepción épica de la guerra en la que se revela una de las rupturas más evidentes entre la poesía que se ocupó del período de la Violencia y aquella que, a partir de los años ochenta -e incluso hoy-, tomará como objeto de su reflexión el contexto del conflicto armado. De acuerdo con Ramiro Lagos (1997), la exaltación épica de héroes y gestas se encuentra desde los orígenes mismos de la tradición poética del territorio de lo que hoy es Colombia; en concreto, en las *Elegías de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos. Para el siglo XIX, agrega Lagos, la épica aparecerá, ante

---

considerado necesario presentar un aporte a la consideración del problema social de la violencia [...] Nos preguntamos si no es ahondando en esos puntos fundamentales de acuerdo, donde se encuentra el camino para conocer y conocer es destruir- las causas verdaderas de esa baja consideración de la vida humana [...] MITO considera que con esta junta de ideas de hombres responsables, presta además otro servicio: el de evitar que la estimación unilateral del problema lo reduzca a una clasificación cualquiera [...] Lo necesario es no encasillar esa violencia” (Mito, 1959, p. 40).

todo, en las creaciones inspiradas en las batallas de independencia y en los cantos dedicados a Bolívar. Por último, y en sintonía con lo señalado por Galeano, Lagos destaca la visión heroica que permeó los romances dedicados a guerrilleros, combatientes y líderes campesinos -entre los que sobresalen Guadalupe Salcedo, Eliseo Velásquez o Juan de la Cruz Varela- durante la Violencia política bipartidista (1997, pp. 352-363). De acuerdo con Patricia Cardona (2006), entre los rasgos que caracterizan el arquetipo del héroe -y que se encuentran en buena parte de la retórica épica asumida por los poemas- pueden mencionarse la primacía del movimiento y la acción, ya que transformación y acontecimiento sustentan el actuar heroico; una experiencia individual que encarna valores colectivos; la inmortalidad -activada, en particular, mediante la memoria y la narración- y el sacrificio.

De los poetas de la primera mitad del siglo XX que incluyeron motivos épicos en sus obras se destacan, entre otras, voces como las de Aurelio Arturo y Darío Samper. Es en la obra temprana de Aurelio Arturo -en especial entre los años 1927 y 1929 (Pino, 2008, p. 92)- donde se encuentra una serie de poemas de “aliento épico” (Bonnett, 2008, p. 8) que exaltan la fuerza de hombres destacados -“héroes”- y sus gestas revolucionarias. De acuerdo con Juan Pablo Pino, hay en la épica de la poesía arturiana un desplazamiento que inicia con los himnos de causas ideológicas para, después, derivar en una especie de épica de la tierra en la que “hazaña ya no significará gesta, sino -en un sentido que la etimología despoja de connotaciones bélicas o aventureras- la *buena acción* con la que, agregamos, el hombre se sitúa en el mundo y define su condición” (2008, p. 92). Como parte de esos cantos celebratorios de hombres excepcionales y de sus batallas se encuentran poemas como “El grito de las antorchas” -poema dedicado a Lenin-, “Balada de la guerra civil”, “Balada del combate” y “Balada de Juan de la Cruz”.

También Darío Samper, poeta perteneciente al grupo Piedra y Cielo, dedicó varios de sus poemas a la exaltación de lo heroico. Entre estos se encuentran “En el país de las hojas verdes”, “La voz del galerón llanero” -que aborda la figura de Tulio Varón, guerrillero liberal de la Guerra de los Mil Días-, “Nuevas palabras”, “Galerón de

los comuneros” -que aborda las gestas y la muerte de José Antonio Galán-, “Jorge Eliécer Gaitán”, “Mataron a Víctor Jara” -sobre la tortura y el asesinato del cantautor chileno a manos de la dictadura militar de Pinochet- y una serie de poemas titulada “Gesta y muerte de Guadalupe Salcedo”, dedicada a este líder de las guerrillas liberales de los Llanos Orientales entre las décadas de 1940 y 1950. Justamente Salcedo, “el más emblemático de los guerrilleros liberales” (Villanueva, 2012, p. 457), es uno de los combatientes a los que más poemas y cantos se le han dedicado en la literatura colombiana. En “Cuerpo y sangre del guerrillero Guadalupe Salcedo”, de Darío Samper, se describe la manera en que fue encontrado su cuerpo, luego de haber sido asesinado en Bogotá en confusos hechos, el 6 de junio de 1957, cuatro años después de que dejara las armas en una amnistía pactada con el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla, que nunca cumplió con los compromisos con los cuales logró la desmovilización del guerrillero (Villanueva, 2012, p. 512). Se trata de un poema en el que se integran los campos semánticos cuerpo-naturaleza para posicionar la inmortalidad del héroe, cuya sangre termina trazando un recorrido desde la capital hasta los Llanos, donde garantiza su permanencia en la vida de otros combatientes.

De acuerdo con Galeano, existe otra gama fecunda de poesía de corte épico a cargo de poetas del modo popular que no les cantan ya a los grandes hombres de la política o de las batallas, sino que se ocupan -en coplas, romances y romancillos- de combatientes de “menor altura militar” (1997, pp. 70-71).

Desde el punto de vista de la expresión, estas manifestaciones poéticas de la exaltación bélica de los héroes se caracterizan por una amplia extensión de poemas y versos, así como por la constante presencia de isotopías relacionadas con el campo de batalla: gritos y armas impregnan de ruido el poema. De igual forma, al tomar como base estructuras tradicionales como la copla, la balada y el romance -en particular, para el caso de los autores populares-, los versos están condicionados por pautas rítmico-sonoras como el metro y la rima, más ligadas al canto del combate que a la reflexión, a la que llama un “tono menor” (Caballero, 1985, p. 8), como sí ocurrirá con la creación lírica de décadas posteriores. Podría decirse, en resumidas

cuentas, que la poesía de la Violencia se aleja de lo que Ramón Pérez Parejo (2013, p. 26) entiende como una “retórica del silencio”: “claves estilísticas” o “procedimientos expresivos, recursos fono-simbólicos, léxicos, sintácticos y metafóricos”, propios de la creación poética que busca *hacer decir* al silencio.

Asimismo, como se evidencia en diversas expresiones de la *war poetry*, mencionadas en el apartado introductorio, además de los motivos épicos, otro de los rasgos que ha caracterizado, en general, a la literatura de la Violencia, ha sido su carácter constataivo en relación con el hecho histórico. Se trata de un rasgo que no solo rige la configuración de los textos literarios, sino que ha sido incluso consolidado por la crítica literaria y académica que, como lo indican Iván Padilla Chasing (2017), Juan Esteban Villegas (2016) y Selnich Vivas (2001), ha reducido el hecho estético a sus exclusivas posibilidades documentales o testimoniales. Padilla, de hecho, cuestiona el uso mismo de la categoría “de la violencia”, al sostener que dicha expresión subordina la creación estética y sus particularidades a fenómenos de índole social o histórica; que se trata de una categoría que ha operado como “saco roto” para agrupar bajo un mismo rótulo obras de diversas características que deben ser abordadas con perspectivas que trasciendan su mero alcance referencial (2017, p. 34).

Ya en 1992, Fernando Reati señalaba que en la literatura de la Violencia en Colombia existía claramente una tendencia a la representación fidedigna de la realidad aludida, producto de la confianza que aún depositaban los escritores en las posibilidades miméticas de la palabra:

Al leer la literatura de “la Violencia” colombiana (el periodo de guerra civil en aquel país a partir de 1948), comprendí que existían más puntos de contacto entre el caso argentino y el Holocausto judío, que entre el argentino y el colombiano. Había leído antes la literatura del Holocausto, y era evidente que existían similares motivaciones en nuestro caso. Los escritores de Colombia que habían representado la violencia a fines de los años cuarenta y durante los cincuenta (el primer periodo de la literatura de “la Violencia”), confiaban todavía en las posibilidades miméticas de la palabra y estaban imbuidos de una gran pasión partidaria. Los argentinos, en cambio, nos habíamos enfrentado a la violencia treinta años después del

Holocausto, cuando ya muchas de sus enseñanzas habían pasado a formar parte de la herencia cultural de Occidente. Mientras los colombianos habían intentado explicar las causas de su violencia, ofreciendo al lector numerosos “porqués”, los argentinos habían seguido los pasos del más célebre escritor del Holocausto, Elie Wiesel, quien simplemente propone un interrogante: “¿por qué?” (Reati, 1992, pp. 11-12).

El planteamiento de Reati se basa entonces en una comparación entre la experiencia literaria colombiana y la que se dio en Argentina, donde, según afirma, los autores convenían en que “no es posible representar la violencia por medio de la simulación mimética del realismo. En general no encontramos en esa literatura [se refiere al caso argentino] los detalles brutales y sangrientos, las descripciones morbosas de torturas y masacres” (1992, p. 12). De hecho, en otro de sus textos –“Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la guerra sucia argentina” (2004)- Reati afirma que lo más importante no es el acontecimiento sino lo que viene después, en una afirmación que evoca la conocida crítica que hacía Gabriel García Márquez a las limitaciones que encontraba en la llamada novela de la Violencia, expresión a la que le reclamaba el haberse reducido a un inventario de los muertos y haber ignorado que lo más importante, desde el punto de vista humano -y, por tanto, literario-, eran los vivos (2014 [1959]).<sup>9</sup>

## La poesía y la “nueva violencia”: el tránsito hacia el silencio<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Buena parte de ese “inventario” ocupó también el ámbito de la poesía, como puede leerse en poemas de destacados miembros del grupo Mito y del Nadaísmo. Poemas como “Tortura de Julio Rincón”, de Jorge Gaitán Durán (en Galeano, 1997, pp. 105-107), o “Los presagios de la lluvia”, de Fernando Arbeláez (en Luque, 1996, pp. 188-192), del grupo Mito, o “Las hijas del muerto”, del poeta nadaísta Jaime Jaramillo Escobar, describen de manera explícita los mecanismos de la barbarie y las acciones llevadas a cabo por los bandos en disputa durante la Violencia bipartidista.

<sup>10</sup> En términos conceptuales, para el abordaje de la relación poesía-violencia, el silencio puede entenderse desde dos perspectivas teóricas. De un lado, una ontología del silencio, que lo asume como espacio prelingüístico, como totalidad de sentido o presencia no mediada que se muestra cuando se elimina el filtro que implica la palabra (Guardans, 2012, p. 13); se trata, en efecto, de un fenómeno al que la palabra lírica, en su ambigüedad, en su densidad semántica, en su apertura, en su extensión o en su propia disposición textual, entre otras particularidades, aspira. De otro lado, una pragmática del silencio, que lo entiende como acto, como práctica en la propia interacción comunicativa; en el contexto específico de la violencia, el silencio se relaciona con los agentes que lo

Resultado de la situación nacional y de acontecimientos internacionales como las tensiones de la Guerra Fría, la Revolución cubana y la guerra de Vietnam, se consolidarían en Colombia, por un lado, la figura del intelectual “comprometido con las luchas revolucionarias, con la utopía marxista y la militancia de izquierda, [así como] con los análisis de las ciencias sociales sobre la realidad del país”, y, por el otro, la actitud crítica del poeta frente al establecimiento, en particular, durante la década del sesenta (Fajardo, 2009, p. 65).

Para la década siguiente -es decir, los años posteriores al movimiento nadaísta-, de acuerdo con la poeta María Mercedes Carranza (1988), la práctica poética estuvo marcada por cierta “apoliticidad”, derivada de fenómenos como el Frente Nacional y el debilitamiento de la izquierda política. Para Carranza, “[p]arece como si la convivencia partidista decretada por el Frente Nacional hubiera rebasado el terreno político para sentar sus reales también en el terreno de las ideas” (1988, p. 245). Carranza caracteriza la poesía de estos años como carente de espíritu polemista, escéptica y complacientemente indiferente frente a la realidad nacional. En su ensayo incluye autores como Giovanni Quessep, Jaime García Maffla, Elkin Restrepo, Juan Manuel Roca, Darío Jaramillo Agudelo, Juan Gustavo Cobo Borda, Jaime Manrique Ardila, Fernando Garavito, Harold Alvarado Tenorio, Nelson Osorio Marín, Álvaro Rodríguez, José Manuel Arango, Víctor Gaviria y Rubén Vélez, que, por primera vez, no eran considerados como grupo o movimiento aglutinable bajo una agenda estética o ideológica específica, más allá de cierta posibilidad de agrupación cronológica. De hecho, poetas y críticos como el propio Cobo Borda (2008, p. 381) o como Jorge Cadavid, Juan Felipe Robledo y Óscar Duque Torres (2012, p. 133) han hecho referencia a la individualización y al abandono de agendas comunes como característica estructural de la manera en que los poetas de

---

imponen o lo experimentan, en experiencias como el acallamiento (imposición), el enmudecimiento (indecibilidad), el ensordecimiento (exceso de ruido o indiferencia), entre muchas otras. El texto poético que se ha aproximado a la experiencia de la violencia se despliega entonces como un espacio de convergencia de una palabra que busca el silencio y que, en muchos casos, reflexiona explícita o implícitamente -por medio de determinados procedimientos del lenguaje lírico- sobre él.

las décadas más recientes comenzaron a relacionarse con el campo literario, rasgo que marca una ruptura con respecto a movimientos precedentes. No obstante, en años posteriores al surgimiento de algunas de estas obras, quiso agrupárseles bajo la idea de generación, con apelativos como los de “Generación sin nombre”, “Generación desencantada” o “Generación *Golpe de dados*”.

Para la segunda mitad de los años ochenta, publicaciones como *País secreto* (1987), de Juan Manuel Roca; *Cantiga* (1987), de José Manuel Arango, o *La ciudad que me habita* (1989), de Mery Yolanda Sánchez, evidenciarían una especie de resurgimiento del interés de los poetas por la situación de violencia que comenzaba a dominar de nuevo el panorama político colombiano. Se trata de un momento que coincide precisamente con las “violencias de hoy”, de Álvaro Camacho (1991), o con la idea de una “nueva violencia”, de Elsa Blair (2009), o con los procesos de expansión de los actores del conflicto y de recrudecimiento de sus acciones, señalados por el CNMH (2013). En el caso de Roca, el poemario busca “denunciar los males de su entorno” (Galeano, 1998); en el caso de Arango, como lo reconoce el propio poeta, más que denunciar, “[q]uería hacer una reflexión sobre la violencia” (2015, p. XLXIX); en el caso de Sánchez, se trata de un “diario de guerra” que se aleja de las “trampas sociologistas” o del “señuelo puramente historicista” para dar cuenta de “una arrolladora realidad” (Roca, 1989, p. 7). Ya para los años noventa y la primera década del siglo XXI, se irá presentando un incremento en el comentado interés de los poetas por la violencia, que se reflejará, entre otras, en publicaciones como *El canto de las moscas: Versión de los acontecimientos* (2014 [1997]), de María Mercedes Carranza; *Conversación a oscuras* (2014), de Horacio Benavides; *Los días derrotados* (2016) y *Reino de peregrinaciones* (2017), de Hellman Pardo; *Agradece a la piedra* (2018), de Jorge Mejía Toro, y las antologías *La casa sin sosiego: La violencia y los poetas colombianos del siglo XX* (2018 [2007]), selección de Juan Manuel Roca; *Colombia en la poesía colombiana: Los poemas cuentan la historia* (2012), editado por la asociación cultural Letra a Letra -como parte de una convocatoria del Ministerio de Cultura-, y *Entre el miedo y el mal: El género negro en*



*la poesía colombiana* (2014), selección de Emilio Alberto Restrepo.<sup>11</sup> Asimismo, se encuentran poemarios que incluyen un amplio número de poemas relacionados con la experiencia de la violencia, como *Puerto calcinado* (2003), de Andrea Cote; *Oscura edad y otros poemas*, de Pedro Arturo Estrada (2006); *Diario de los seres anónimos* (2015) y *Pequeña historia de mi país* (2021), de Ómar Ortiz; *Entre el sol y la carne* (2015), de Camila Charry Noriega; *Sucia luz* (2018), de Luis Arturo Restrepo; *El crecimiento del vacío* (2019), de Néstor Raúl Correa; *Carta de las mujeres de este país* (2019), de Fredy Yezzed; *La mata* (2020), de Eliana Hernández y María Isabel Rueda, y diversos textos de Piedad Bonnett.

Lejos ya de cualquier elogio o exaltación del actuar bélico, de cualquier reconocimiento a un héroe de la guerra o de cualquier esperanza que permita asumir el conflicto armado o la violencia como instrumento o como “mal necesario” en el camino hacia un mejor porvenir, la búsqueda de este grupo de poetas se traslada a la reflexión crítica sobre el padecimiento de la guerra y el sinsentido de sus acciones. De ahí que buena parte de la focalización de los poemas, en los casos en que es identificable un sujeto o un objeto de la enunciación (una parte considerable de estos poemas está construida desde la impersonalidad), asume la perspectiva de la víctima. Dicho desplazamiento, en el que el héroe victorioso ha dado paso a la voz que da cuenta del sufrimiento, hace parte de una de las diferentes rupturas que se materializan en la práctica poética reciente con respecto a la de décadas anteriores. Esta focalización es constatable, por ejemplo, en poemarios como *Reino de peregrinaciones* (Pardo, 2017), construido a partir de las voces de una población desplazada por la violencia, o *Conversación a oscuras* (Benavides, 2014), elaborado a partir de voces -ausentes y presentes- que dan cuenta de su propia experiencia del daño.

---

11 Cabe mencionar en este punto antologías temáticas que, si bien trascienden los límites de lo nacional, cuentan con una amplia participación de voces colombianas: *Resistencia en la tierra: Antología de poesía social y política de nuevos poetas de España y América* (2014), cuyo compilador es el poeta colombiano Federico Díaz-Granados, y *Yo vengo a ofrecer mi poema: Antología de resistencia* (2021), cuya selección y curaduría estuvieron a cargo de Freddy Yezzed, Stephany Rojas Wagner y Eduardo Bechara Navratilova.

Tal como se ha propuesto a lo largo de este artículo, otra ruptura determinante con relación a la práctica poética anterior tiene que ver con la primacía de la quietud sobre el movimiento, en diferentes componentes de la imagen poética, como expresión de la imposibilidad de cualquier idea de transformación o de futuro y, en cambio, la mostración de una vivencia dolorosa que se instala indeterminadamente en el tiempo, como ocurre en poemarios como *El canto de las moscas* (Carranza, 1997) o en *Los días derrotados* (Pardo, 2016), ambos dedicados a la experiencia de las masacres en Colombia.

Además de cambios en lo temático y en el contenido de los poemas, son claros también desplazamientos en la conciencia sobre las posibilidades del lenguaje y las estrategias discursivas empleadas por los poetas que comenzaron a publicar a partir de los años setenta y ochenta. Al respecto, coinciden voces como las de Henry Luque Muñoz, David Jiménez, Jorge Cadavid, Juan Felipe Robledo y Óscar Torres, entre otros, al señalar que uno de los factores que ha caracterizado a la poesía posnadaísta tiene que ver con el lugar primordial que ocupa el silencio. El primero afirma que

Los autores pertenecientes a esta hermandad lírica [la llamada Generación sin nombre] -surgida hacia 1967-, como casi todo joven poeta en América Latina, cubrían a sus expensas el costo de su primer poemario. Ajenos a la estridencia nadaísta, acogen un “método” general de trabajo: el silencio (Luque Muñoz, 1996, p. 39).

Y añade:

[...] el silencio laborioso de esa generación está cargado de estupor y toda su práctica poética ha tenido como telón de fondo la pólvora y la sangre, emanadas ya de la locura del narcotráfico, ya de una creciente guerrilla contradictora, que lleva más de medio siglo en los campos de Colombia (Luque Muñoz, 1996, pp. 40-41).

Por su parte, al reflexionar sobre la poesía colombiana durante la década de los años ochenta, David Jiménez señala que la función principal de dicha producción había sido más la de “infiltrar un poco de silencio en la barahúnda de la época que en agregar un eco más a la confusión de voces y de gritos que nos ensordecen”; que la poesía había

continuado ejerciendo su resistencia en contra de la vida enajenada, labor que asumía un “carácter más bien silencioso” (1997, pp. 264-265). También en el texto que prologa la antología *Una generación desencantada* (1985) -compilada por el poeta Harold Alvarado Tenorio-, Antonio Caballero destaca el temor de estos poetas de “haber sido engañados por la grandilocuencia” y resalta su “tono de horror por lo retórico” y la “horrible desconfianza al entusiasmo” (1985, pp. 7-9). Cobo Borda destaca en los poetas de estos años el rechazo por el énfasis y la sobriedad en el lenguaje (2008, p. 388), rasgos que se alinean con el mencionado carácter silencioso. Por último, Cadavid *et al.* (2012) reconocen también la desconfianza frente al lenguaje y la cercanía al silencio como algunas de las características expresivas más relevantes de los poetas de las últimas décadas:

Su actitud crítica se refleja en una desconfianza ante el lenguaje y cierta “tentación por el silencio” (Chirinos, 1998: 17). Poética de lo blanco (Montejo, 2008: 5), tendencia a la eliminación de nexos sintácticos, a una destrucción del discurso lineal así como una ruptura del yo poético (despersonalización); gustan del empleo de metáforas herméticas, de difícil interpretación, con cierta oscuridad deliberada; entienden la poesía como un palimpsesto [...] (Cadavid *et al.*, 2012, p. 131).

Con la adopción del silencio como “método” o con su inserción como estrategia discursiva en el poema, la poesía colombiana de estos años le responde a la mencionada tradición retórica y grandilocuente y, en lo relacionado con el tratamiento de la experiencia de la violencia, traza nuevos caminos temáticos, expresivos y de perspectiva para observar una realidad a partir de la posibilidad de *decir* la ausencia. Habiendo abandonado la exaltación de hombres destacados o de gestas y acciones memorables en el campo de batalla, la creación lírica de los últimos años da cuenta del silencio y de la ausencia, de las voces acalladas, de la desesperanza, del estancamiento y de la inviabilidad de imaginar un porvenir, de las dificultades de la articulación simbólica frente a los límites de la experiencia y el sufrimiento, así como de las imposibilidades de comunicación y encuentro por medio del diálogo; en últimas, da cuenta del vacío que afirma el sinsentido de la barbarie; una barbarie que, en determinado momento de la historia reciente de Colombia, devino paisaje.

Con relación a las formas en que el silencio ingresa a esta expresión particular de la poesía colombiana, se encuentran acentos importantes en los mecanismos de enunciación y recepción del poema, en cuanto elementos determinantes en los procesos comunicativos del texto poético, tanto en el nivel de las figuras que interactúan en el poema como en la proyección de lectura propuesta por los textos. El funcionamiento enunciativo cobra relevancia en estas expresiones en la medida en que estas han ido tomando distancia de la mera representación verbal de la violencia directa y han emprendido, en cambio, un tránsito hacia la tematización y la reflexión sobre la comunicación -o su imposibilidad- y el lenguaje propio de la experiencia de violencia. En este sentido, es recurrente en estas expresiones poéticas la presencia de textos que se centran en actos como la súplica, el reclamo, la recomendación, la demanda de reconocimiento, el lamento, la advertencia, la expresión del deseo de venganza o el testimonio, tendencia que indica que, si bien la información sobre el acto violento y la violencia física continúa ocupando un espacio importante de la reflexión lírica, es la palabra -o el silencio- que sucede -que rodea- dicho acto la que merece ahora mayor atención. En síntesis, más que con escenas que describen la violencia, el lector de la reciente poesía de la violencia se encuentra con voces desatendidas; más que la denuncia del hecho violento -que aún se encuentra-, se estaría entonces haciendo un llamado a la escucha como parte esencial de la elaboración colectiva de la demanda frente al daño.

Cabe mencionar que en la mayoría de los actos de palabra mencionados -en los que prima la enunciación en primera persona- es la imposibilidad de que las voces compartan una misma dimensión espaciotemporal -y, por tanto, la imposibilidad de que se configure un diálogo- la que posiciona el silencio como elemento fundamental de los poemas. Este aparece entonces, en las experiencias comunicativas tematizadas, como evidencia de la ruptura de la interlocución, bien sea por la mencionada ausencia de uno de los interlocutores -como ocurre en los poemas enunciados *desde* o *hacia* la ausencia (muerte), recurrentes en poemarios como *Conversación a oscuras* (Benavides, 2014), *Diario de los seres anónimos* (Ortiz, 2015) o *Reino*

*de peregrinaciones* (Pardo, 2017)-, por la dificultad de la articulación lingüística, por la inutilidad de la palabra frente a la experiencia límite o por el ensordecimiento, entre otras situaciones.

Además de la presencia de los hablantes en primera persona, otra estructura enunciativa frecuente en estos poemas es la que se entiende como “poemas sin la aparición del ‘yo’” (Luján, 2005, p. 153), característica de la obra de autores como José Manuel Arango, María Mercedes Carranza, Hellman Pardo y buena parte del mencionado libro de Eliana Hernández y María Isabel Rueda. Se trata de poemas principalmente descriptivos que se alejan también de la verbalización del acto violento para dar cuenta del resto, de la ruina, del vacío que deja toda guerra. Buena parte de estas descripciones impersonales se emplea -en una correspondencia entre la descentralización de la voz y de la experiencia subjetiva, que es entonces desplazada como núcleo de atención del texto- para la construcción de escenarios o marcos espaciales que impregnan de silencio la imagen poética, en los que se configura la unidad textual de cada poema alrededor de la ausencia. Así, una atmósfera silenciosa, desoladora y vacía se posiciona como imagen propia de la experiencia del daño, una imagen que invierte motivos literarios tradicionalmente asociados con el bienestar o la generación de vida, como lo son la tierra, el *locus amoenus* y la casa, entre otros.

Si en los poemas con clara presencia de los hablantes el silencio aparece en los quiebres de la realización comunicativa -es decir, ligado al contenido o al funcionamiento enunciativo del texto-, en los poemas descriptivos se cumplen con cierta precisión los preceptos de la llamada retórica del silencio (Pérez, 2013; Ramírez, 2016). Recursos como el “escamoteo del sujeto”, la brevedad -tanto en los poemas como en la versificación-, la primacía de la página en blanco -a partir, también, de la abundancia de espacios prelingüísticos, interfrásticos, interestróficos y poslingüísticos-, la sintaxis fragmentada, la atmósfera de negatividad, entre otros, inscriben este tipo de poemas en los rasgos propios de la poesía silente. Priman también en estas expresiones -aunque no exclusivamente- mecanismos como la elipsis o la reticencia, elusiones textuales mediante las cuales se evita también la tradicional representación del acontecimiento violento. Bien sea a partir del

funcionamiento intratextual -cotexto- o de las relaciones referenciales que establecen los poemas con el contexto extratextual -contexto-, estos poemas logran abordar la violencia sin nombrarla de manera explícita, pues es en los silencios de lo no-dicho donde esta reposa. No se trata, en efecto, de evadir o atenuar ciertas realidades, sino de dejar de hacerle eco al estruendo pasajero que reduce todo a datos casi rutinarios e instaurar, en cambio, la negatividad de la experiencia: oponer el silencio -reflexivo- del rastro al ensordecedor y confuso ruido de las armas, los gritos y la información.

## Consideraciones finales

En cuanto a las implicaciones de la abordada tendencia del poema hacia el silencio, cabe mencionar que, en un contexto como el colombiano, en el que las narrativas simplificadoras han dominado la visión sobre lo que ha ocurrido, el lenguaje poético -su ambigüedad, su densidad semántica, su cercanía con el silencio- se posiciona como una alternativa para cuestionar y desmontar los discursos reductores imperantes e instalar en la discusión, en cambio, la complejidad, la diversidad de perspectivas, la ruptura de los estereotipos. La distancia que asumen los procedimientos artísticos de significación frente a las necesidades oficiales de esclarecimiento, o frente a la insistencia de diversos discursos en posicionar verdades excluyentes, permite también evadir el fácil camino de los maniqueísmos o la polaridad dualística de la que habla John Paul Lederach (2007).

La literatura “[e]l empleo positivo y productivo de la ambigüedad”, dice Paul Ricœur, y agrega que una metáfora no opera a partir de la sustitución de una palabra por otra sino a través de la tensión existente entre los dos términos de la expresión metafórica (2003, pp. 60-63). Así, el poema es justamente un espacio de ambigüedad en el que, lejos de la imposición de un sentido sobre otro, coexisten las diversas posibilidades de significación. De ahí, parte del quiebre que instaura el decir poético frente a la simplificación y las versiones únicas; de ahí, parte de su carácter subversivo frente a la racionalización discursiva: albergar una pluralidad de sentidos -configurada también desde lo sensible- para ampliar las posibilidades

de comprensión de fenómenos que han sido leídos desde las limitadas perspectivas de la disyuntiva y los extremos excluyentes. Reconocer esta ambigüedad es entonces poner la mirada en las inexploradas zonas grises, en las contradicciones y en las tensiones inherentes a toda confrontación y abrir nuevas concepciones para nociones como las de escucha o silencio, que suelen ser entendidas desde la restringida semántica de la institucionalidad, de los actores en conflicto o de los medios informativos. Son estas tensiones las que, justamente, el poema escucha y deja escuchar **C**

## Referencias

- Adorno, T. W. (1962). *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad* (M. Sacristán, Trad.). Ariel.
- Arango, J. M. (2015). *Poesía*. Instituto Caro y Cuervo.
- Arendt, H. (1998). *Los orígenes del totalitarismo* (G. Solana, Trad.). Taurus.
- Benavides, H. (2014). *Conversación a oscuras*. Frailejón.
- Blair Trujillo, E. (2009). Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición. *Política y Cultura*, (32), 9-33. <https://bit.ly/3UpikTv>
- Bonnett, P. (2008). El sur en la voz de Aurelio Arturo. En A. Arturo, *Morada al sur y otros poemas*. Sibila.
- Caballero, A. (1985). Prólogo. En H. Alvarado Tenorio (Comp.), *Una generación desencantada* (pp. 7-9). Universidad Nacional de Colombia.
- Cadavid, J., Robledo, J. F. y Torres, Ó. (2012). Poesía colombiana 1990-2012. *Co-herencia*, 9(17), 131-153. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.9.17.7>
- Calderón Rojas, J. (2016). Etapas del conflicto armado en Colombia: hacia el posconflicto. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (62), 227-257. <https://bit.ly/3Ltb8lm>
- Camacho Guizado, Á. (1991). El ayer y el hoy de la violencia en Colombia: continuidades y discontinuidades. *Análisis Político*, (12), 23-34. <https://bit.ly/3qPY008>

- Cardona Zuluaga, P. (2006). Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción. *Revista Universidad EAFIT*, 42(144), 51-68. <https://bit.ly/3BVt98K>
- Carranza, M. M. (1988). Poesía posterior al Nadaísmo. En *Manual de Literatura Colombiana* (t. II; pp. 238-266). Procultura y Planeta.
- Carranza, M. M. (2014). *Su poesía* (t. I). Instituto Caro y Cuervo.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*. *Anthropos*.
- Celan, P. (2016). *Obras completas* (J. L. Reina Palazón, Trad.). Trotta.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). ¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad. Informe general del Grupo de Memoria Histórica. CNMH. <https://bit.ly/3BpR1zU>
- Charry Noriega, C. (2015). *El sol y la carne*. Torremozas.
- Cobo Borda, J. G. (2008). *Historia de la poesía colombiana: Siglo XX*. Villegas Editores.
- Correa, N. R. (2019). *El crecimiento del vacío*. Letra a Letra.
- Cote, A. (2003). *Puerto calcinado*. Universidad Externado de Colombia.
- Díaz-Granados, F. (2014). *Resistencia en la tierra: Antología de poesía social y política de nuevos poetas de España y América*. Ocean Sur.
- Estrada, P. A. (2006). *Oscura edad y otros poemas*. Universidad Nacional de Colombia.
- Fajardo Fajardo, C. (2009). El grupo Mito y el Nadaísmo. La poesía colombiana bajo la violencia partidista. *Logos*, (16), 59-72. <https://ciencia.lasalle.edu.co/lo/vol1/iss16/5/>
- Fernández López, J. A. (2006). Pensar desde el silencio. Representación y discurso después de Auschwitz. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, (43), 1-7. <https://bit.ly/3QUcsyI>
- Galeano, J. C. (1997). *Polen y escopetas: La poesía de la Violencia en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.
- Galeano, J. C. (1998). *País secreto* de Juan Manuel Roca: para una poética de la violencia. *Folios*, (9), 1-11. <https://doi.org/10.17227/01234870.9folios5.12>



- García Márquez, G. (2014 [1959]). Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia. *Arcadia*, <https://bit.ly/3SgSnnf>
- Grasa, R. (2020). Colombia cuatro años después de los acuerdos de paz: un análisis prospectivo. *Documentos de trabajo* N.º 39. Fundación Carolina. <https://bit.ly/3SliOZh>
- Guardans, T. (2012). *La verdad del silencio: Por los caminos del asombro*. Herder.
- Hernández, E. y Rueda, M. I. (2020). *La Mata*. Laguna Libros.
- Horacio. (2007). *Odas. Canto secular. Epodos* (J. L. Moralejo, Trad.). Gredos.
- Jiménez, D. (1997). Poesía colombiana: 1980-1989. En *Memoria impresa: Antología del Magazín dominical* de El Espectador. Universidad de Antioquia y Cooperativa Editorial del Magisterio.
- Lagos, R. (1997). Origen y movimiento de la épica colombiana. *Thesaurus*, 52(1-3), 352-365. <https://bit.ly/3DMxQ5Y>
- Lederach, J. P. (2007). *La imaginación moral: El arte y el alma en la construcción de la paz* (T. Toda, Trad.). Gernika Gogoratuz. <https://bit.ly/3dqCv2S>
- Lima de, P. (2013). *Poesía y guerra en el Perú (1980-1992): A Study of Poets and Civil War in Peru*. Edwin Mellen Press.
- Luján, Á. L. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Arco/Libros.
- Luque Muñoz, H. (Ed.) (1996). *Tambor en la sombra: Poesía colombiana del siglo xx*. Verdehalago.
- Lyon, P., & Tredell, N. (2005). *Twentieth-Century War Poetry*. Palgrave Macmillan.
- Martin, E. (2011). *Nelly Sachs: The Poetics of Silence and the limits of Representation*. De Gruyter.
- Martínez, É. (2013). *Entre bambalinas: Poetas argentinas tras la última dictadura*. Iberoamericana.
- Mejía Toro, J. M. (2018). *Agradece a la piedra*. Universidad de Antioquia.
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2010). *Colombia en la poesía colombiana: Los poemas cuentan la historia*. Letra a Letra.
- Ortiz, Ó. (2015). *Diario de los seres anónimos*. La Mirada Malva.
- Ortiz, Ó. (2021). *Pequeña historia de mi país*. Letra a Letra.
- Owen, W. (2011 [1920]). *Poemas de guerra* (G. Insausti, Trad.). Acantilado.

- Owen, S. (2015). *“When there are so many we shall have to mourn”: Poetry and Memory in the Second World War*. University of York.
- Padilla Chasing, I. (2017). *Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos*. Filomena edita.
- Pardo, H. (2016). *Los días derrotados*. Cuadernos Negros.
- Pardo, H. (2017). *Reino de peregrinaciones*. Gobernación de Norte de Santander.
- Pérez Parejo, R. (2013). Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética. En C. J. Bischoff y A. Thiem (Eds.), *Poesía y silencio: Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI* (pp. 25-39). lit.
- Pino Posada, J. P. (2008). *Oscuras canciones del viento: La poética de Aurelio Arturo*. Universidad de Antioquia.
- Ramírez Rave, J. M. (2016). Hacia una retórica y una poética del silencio. CS, (20), 143-174. <https://doi.org/10.18046/recs.i20.2052>
- Reati, F. (1992). *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Legasa.
- Reati, F. (2004). Trauma, duelo y derrota en las novelas de expresos de la guerra sucia argentina. *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, 33(1), 106-127.
- Restrepo, E. A. (Ed.). (2014). *Entre el miedo y el mal: El género negro en la poesía colombiana*. Hilo de plata.
- Restrepo, L. A. (2018). *Sucia luz. Sílabas*.
- Revista Mito. (1959). La responsabilidad de los intelectuales ante la violencia. *Mito*, (25), 40-52.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI.
- Ricœur, P. (2003). *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido* (G. Montes Nicolau, Trad.). Siglo XXI.
- Roca, J. M. (1987). *País secreto*. Universidad Nacional de Colombia.
- Roca, J. M. (1989). Prólogo. En Mery Yolanda Sánchez, *La ciudad que me habita* (pp. 7-9). Gráficas García.

- Roca, J. M. (Ed.). (2018 [2007]). *La casa sin sosiego: La violencia y los poetas colombianos del siglo xx* (2.<sup>a</sup> ed.). Rocca.
- Romero, A. (1985). *Las palabras están en situación: Un estudio de la poesía colombiana de 1940 a 1960*. Procultura.
- Running, T. (1990). Responses to the Politics of Oppression by Poets in Argentina and Chile. *Hispania*, 73(1), 40-49. <https://doi.org/10.2307/342958>
- Sánchez, M. Y. (1989). *La ciudad que me habita*. Gráficas García.
- Sánchez, G. (2014). *Guerras, memoria e historia*. La Carreta.
- Steiner, G. (2013). *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* (M. Ultorio, Trad.). Gedisa.
- Urda de, A. (2007). *Representaciones de la violencia en la guerra civil española*. University of Missouri-Columbia.
- Villacorta, C. (2016). La reconstrucción de la memoria: la poesía peruana después de la violencia política 2000-2010. *Letras*, 87(125), 123-134. <https://doi.org/10.30920/letras.87.125.7>
- Villanueva Martínez, O. (2012). *Guadalupe Salcedo y la insurrección llanera, 1949-1957*. Universidad Nacional de Colombia.
- Villegas-Restrepo, J. E. (2016). La crítica literaria frente a la relación entre poesía y violencia en Colombia: ¿Espacio de memoria u olvido? *Poéticas*, 2(2), 113-127. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5743143.pdf>
- Vivas, S. (2001). La marea de la sangre: Reflexiones sobre la poesía y la guerra. *Revista ASAB*, 3, 15-27.
- Yezzed, F. (2019). *Carta de las mujeres de este país*. Abisinia.
- Yezzed, F., Rojas Wagner, S. y Bechara Navratilova, E. (Comps.). (2021). *Yo vengo a ofrecer mi poema: Antología de resistencia*. Escarabajo y Abisinia.